

Gabriela García de Cortázar

# ARGUMENTOS GRÁFICOS

---

**Gabriela García de Cortázar** Arquitecta desde 2006 (Universidad de Chile). MA en Architectural History (Bartlett, UCL, 2010) y PhD por la Architectural Association (2017). Docente de historia y teoría en la Architectural Association, en Londres, y de taller de diseño e historia y teoría, tanto en pregrado como en posgrado, en las escuelas de arquitectura de la Universidad Católica, la Universidad Diego Portales y la Universidad de Chile. Ha dictado conferencias en México, Chile e Inglaterra y entre sus publicaciones se encuentran «Margarita» y «La Biblioteca Nacional de Chile: cien años tarde, cien años después» (*ARQ*, Santiago, Chile) y «Palladian Feet» (*AA Files* 73, Londres, Inglaterra). En 2017 fue editora invitada de la revista *Materia Arquitectura*, para el tema «Teoría».

→ ENGLISH VERSION  
pág. 188

1. Carpo, M. *Architecture in the age of printing. Orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural history*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.

La presencia de imágenes de arquitectura en las redes sociales en la actualidad muestra principalmente la hegemonía de dos «géneros»: los *collages* digitales y las axonométricas habitadas. Los primeros generalmente cultivan una perspectiva central con un punto de fuga, la utilización de texturas abstractas y colores pasteles. Además, imitan la técnica del *collage* análogo mediante la superposición de capas que denotan el montaje, y a veces incluyen referencias a pinturas icónicas y muebles de diseño, junto a la incorporación de diversos objetos domésticos. Las segundas corresponden a vistas en axonométrica de edificios donde no sólo se muestra el volumen total, sino que también se incluyen bloques de personas, mostrando cómo el edificio participa en una vida que escapa a sus límites. Este «género» es quizás un poco más complejo en su definición, porque a veces también incluye la axonométrica explotada (manteniendo a las personas) o hace *zoom-in* para mostrar con más cercanía el detalle de esa vida cotidiana, por medio del trazado vectorial de objetos como tazas con té, plantas y ropa. Los *collages* digitales probablemente fueron heredados de la práctica de Office (quienes reconocen su interés en la pintura de David Hockney), mientras que es posible que las axonométricas con vida cotidiana sean una mezcla de dos momentos de Atelier Bow-wow (las axonométricas de *Pet Architecture* y los cortes fugados y habitados de *Graphic Anatomy*).

Estas dos corrientes, *collages* y axonométricas, no parecieran estar en contraposición, ya que pueden coexistir perfectamente en la práctica de los «herederos», pero sí parecieran plantearse en oposición a los *renderings* realistas que proliferaron poco antes en sitios web como Archdaily y similares, desde su instalación como plataformas de diseminación de arquitectura. La facilidad con la que estos tres tipos de imágenes se reproducen (tanto en el sentido en que los originales se diseminan como en el de la copia) y su proliferación de forma independiente a un discurso (o sólo acompañadas por un breve pie de imagen) parecieran alejarlas de las discusiones disciplinares —como si a ellas se aplicara el diagnóstico de Walter Benjamin respecto de la fotografía, o como si la rapidez de su consumo las volviera desechables y, por ende, poca cosa para provocar el interés de la disciplina—.

Sin embargo, este no es el caso. En arquitectura, la imagen *publicada* está directamente asociada a su establecimiento como disciplina: si bien en su tratado de 1486 Alberti establece verbalmente la centralidad de los dibujos en la arquitectura (dada la imposibilidad de asegurar una reproducción de los mismos de manera precisa, siguiendo el argumento de Mario Carpo),<sup>1</sup> estos rápidamente entran dentro de la página —y de manera prominente—. Francesco di Giorgio publica en 1482 un primer tratado con figuras explicativas, pero es Sebastiano Serlio el que en 1537 primero ilustra sus argumentos geométricos de manera sistemática. De ahí en adelante, el rol de la imagen no

sólo es ilustrativo, sino directamente argumental: la importancia de Andrea Palladio sería impensable sin sus *Cuatro libros*, al igual que la disciplina entre el Renacimiento y el modernismo sería imposible sin las reglas diseminadas en los tratados de la academia francesa.<sup>2</sup> Estas reglas, registradas tanto en formato escrito como dibujado, permiten a los tratados utilizar los poderes del *graphein* en todas sus versiones: textos, formas, fórmulas (que etimológicamente no son otra cosa que formas pequeñas) no sólo describen lo que es la arquitectura, sino que también la prescriben.<sup>3</sup>

Lo que es central a esta lectura sobre la importancia de la imagen publicada para la disciplina es la naturaleza de dicha imagen, naturaleza que no es unívoca sino que contiene un problema. El dibujo arquitectónico cumple, desde su definición en la tratadística renacentista, un rol doble: por una parte, muestra la apariencia de un edificio (lo que vendría siendo la imagen de arquitectura como *representación*) y, por otra, comunica las instrucciones para edificarlo (que sería el dibujo como instrumento técnico de *proyección*). Este problema se manifiesta como tensión ya en Alberti quien, además de aconsejar testear las ideas de edificios tanto mediante dibujos como a través de modelos de madera, propone cuidarse de las ilusiones pictóricas, aconsejando que los dibujos del arquitecto aludan directamente al intelecto y no al ojo:

La diferencia entre los dibujos del pintor y aquellos del arquitecto es esta: el primero se da trabajo en enfatizar el relieve de los objetos en las pinturas con sombras y disminuyendo líneas y ángulos [es decir, perspectiva]; el arquitecto rechaza el sombreado, y toma sus proyecciones de la planta y, sin alterar líneas y manteniendo los ángulos reales, revela la extensión y forma de cada elevación y lado —él es quien desea que su trabajo no sea juzgado según las apariencias engañosas [de la pintura], sino que según ciertos estándares calculados [de la arquitectura].<sup>4</sup>

También Rafael, en su carta al papa Leo X en 1519 sobre la necesidad de levantar y registrar las ruinas romanas, aboga por la precisión por sobre la impresión: «[...] hemos decidido levantar y dibujar lo que queda [de los restos] para que quien quiera trabajar en arquitectura pueda saber cómo hacerlo, sin cometer errores...», para lo cual estipula que «[l]a forma en que el arquitecto dibuja edificios [...] está dividida en tres partes: la primera es la planta (que significa un dibujo plano). La segunda es el muro exterior, con sus ornamentos. La tercera es el muro interior, también con sus ornamentos».<sup>5</sup> Sin embargo, a pesar de la resistencia de los arquitectos a permitir la incorporación de la sensualidad del ojo a la manera de aproximarse a los edificios, es el mismo Alberti quien abre la ventana para la adopción de la vista ilusionista como parte de la tríada de dibujos arquitectónicos. La regulación de la construcción de la perspectiva pictórica que supuso *De Pictura* permitió que esta entrase al conjunto de dibujos propio de la disciplina, ocupando el lugar de la debatida *scenographia* de Vitruvio (al que, por supuesto, se deben todos, de Alberti en adelante).<sup>6</sup>

De los tratados prescriptivos a las publicaciones comerciales de arquitectura hay una serie de pasos, pero quizás el más notable es el que promueve la *Revue Générale d'Architecture et des Travaux Publics*, editada por César Daly en Francia entre 1839 y 1888. En la primera evolución de este medio se establece de manera clara para las futuras generaciones de publicaciones la forma en que la arquitectura se disemina: planos de ubicación, plantas, elevaciones, secciones, detalles y ocasionales vistas perspectivadas —todos dibujos que ayudan a establecer que la arquitectura se hace pública por medio de la suma de las partes, más que a través de la totalidad de una imagen—. En la *Revue* es el intelecto, capaz de sumar vistas parciales, el encargado de aunar la visión del total por sobre la visión total de una de ellas —el *effet d'ensemble*—

2. Tavares, A. *The Anatomy of the Architectural Book*. Zurich: Lars Müller, 2016.

3. Otra lectura renacentista de un clásico es la que abre estas posibilidades del *graphein* (o *graphos*, luego *graphikos*): la traducción al latín de la *Geografía* de Tolomeo. Al establecer las diferencias entre geografía y corografía (el dibujo del lugar), no queda claro si el *graphos* de esta última es el *graphos* de la precisión (que al ser traducido al latín quedaría como *descriptio*) o aquel de la impresión o pintura (que al ser traducido al latín quedaría como *disegno*). Para leer más sobre esto ver Nuti, L. «Mapping places: Chorography and vision in the Renaissance». En Cosgrove, Denis E. *Mappings: Critical Views*. London: Reaktion Books, 1999.

4. Alberti, L.B. *De re aedificatoria*, Libro 2, capítulo 1.

5. Hart, V. y Hicks, P. *Palladio's Rome: a translation of Andrea Palladio's two guidebooks to Rome*. New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 185-189 (mi traducción). No obstante lo anterior, Rafael sí reconoce en su carta la necesidad de integrar el modo del pintor para ayudar a juzgar la gracia del edificio en cuestión: «[w]e did this so as to enable the eye to see and judge the grace of their likeness, which is demonstrated by the beautiful proportion and symmetry of these buildings, and which does not appear in the drawing of buildings that are measured architecturally». *Ibid.*

6. Vitruvio estipulaba tres *species dispositionis* o tres tipos de dibujo: *ichnographia*, *orthographia* y *scenographia* —la última es en general entendida por los intérpretes de la Antigüedad como vista escorzada o protoperspectiva, aunque otros la interpretan como una vista donde se aprecia un corte del edificio que permite ver el interior y el exterior a la vez—. Scolari, M. *Oblique drawing, a history of anti-perspective*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012, p. 164. En su tratado sobre los cinco órdenes, Sebastiano Serlio directamente dibuja escenografías teatrales perspectivadas como *grand finale* de su curso de geometría.

7. «I wish to design the ground plan on this panel and build the design in wood on top of it», cita de Filarete en Scolari, *ibíd.*, p. 146.

8. Ver Borys, A. M. *Vincenzo Scamozzi and the Chorography of Early Modern Architecture, Visual Culture in Early Modernity*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Company, 2014.

9. Scolari, *ibíd.*

10. Ver Stierli, M. «Mies Montage». *AA Files*, n.º 61 (2010): 54-72.

11. Evans, M. «The geometry of the mind». *Architectural Association Quarterly*, (12)4, 1980.

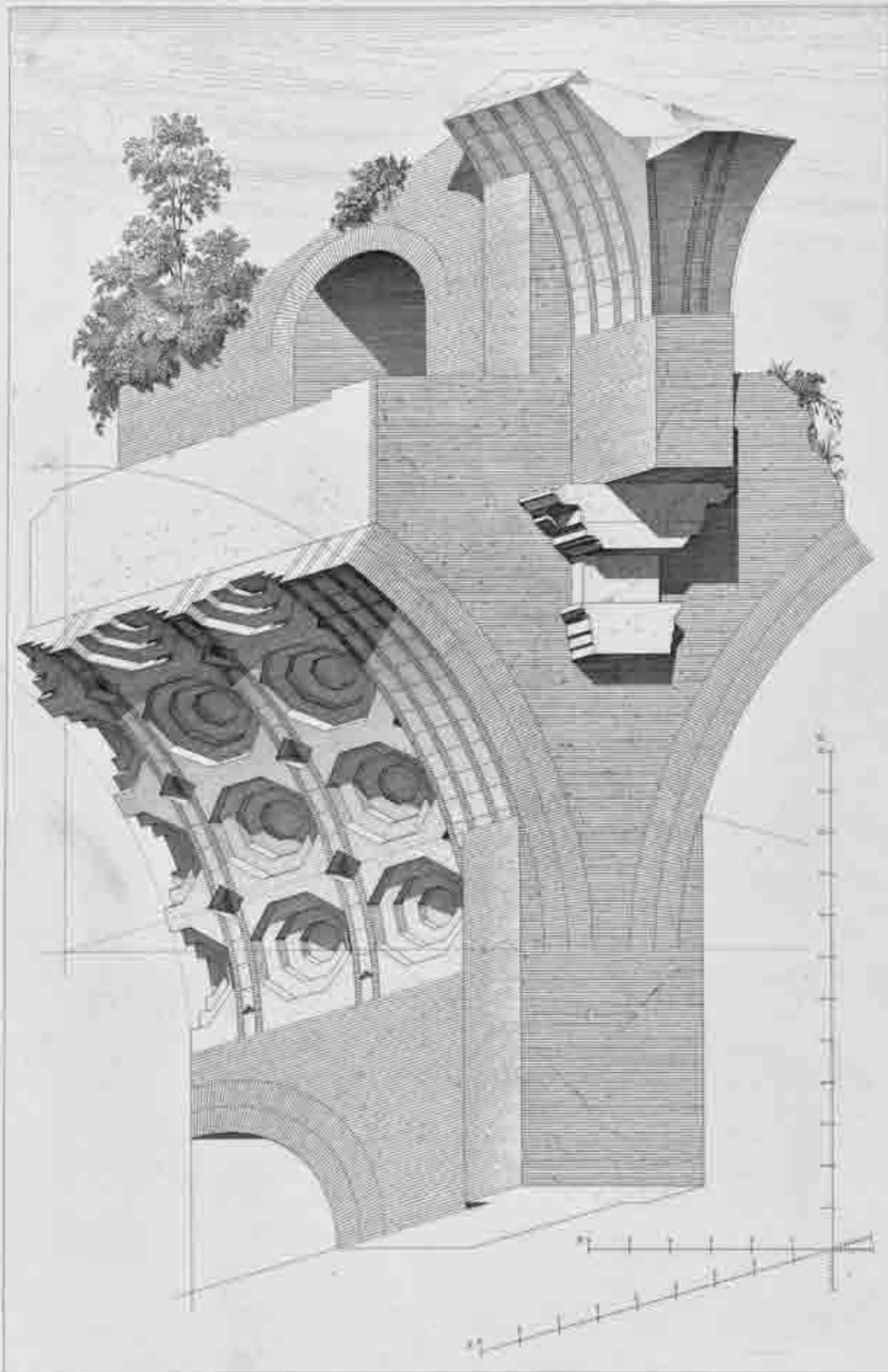
12. Exceptuando la invención de Auguste Choisy, la vista de hormiga en axonométrica, que integra no sólo precisión en las medidas (al no deformarlas en ningún eje y al incluir escala gráfica), sino también trazas de vida, por medio de la inclusión de copas de árboles o nubes coronando el edificio en cuestión. En este sentido, las axonométricas de Bow-wow también expanden lo que definía históricamente un dibujo oblicuo: de mostrar objetos finitos (figuras explicativas, máquinas, fortalezas), sus axonométricas pasaron a ser capaces de mostrar situaciones infinitas (pedazos de ciudad que continúan más allá de los márgenes y más allá del momento en que la vista fue «capturada»).

publicado en la *Revue* emulando el conjunto de dibujos que definían la profesión, conjunto que desde sus inicios contenía cierta inestabilidad.

Este conjunto no podía ser de otra manera que no fuera inestable, ya que la arquitectura misma se define a sí misma de manera paradójica: profesión y disciplina, generadora de objetos y de ideas a la vez. En este marco que acepta polarizaciones se desarrollan plantas, fachadas y vistas de volúmenes. La planta, por ejemplo, inicialmente no era más que el *disegno lineato* o contorno de una planta baja que luego se extruye,<sup>7</sup> el que necesitaba de las fachadas para demostrar la importancia cívica del edificio en cuestión (siendo en el diseño de la fachada donde se volcaba la voluntad pública del edificio), cuestión que cambiaría diametralmente en la modernidad. Por otra parte, las vistas del volumen (o el tercer *modo*) prontamente evolucionarían: si se las entendía como corte, las demandas constructivas que suponía la combinación de materiales haría que tomaran el rol de sección —potencialmente incorporando maneras de ver que tienen relación más con las ciencias médicas o la geología que con la arquitectura—. Si, en cambio, se las entendía como vistas perspectivadas, la proliferación de la imagen para la difusión (como ocurre con la *Revue* de Daly) sería la que la acercaría primero a la fotografía y luego al *rendering*.

A este conjunto inicial (plantas, elevaciones, vistas perspectivadas y secciones) se sumarían otras: el plano de ubicación aparece prefigurado en los dibujos del último tratadista del Renacimiento, Vincenzo Scamozzi (para quien el *sistema* —urbano, climático— en el que se insertaba el edificio era fundamental para su diseño),<sup>8</sup> mientras que la axonométrica se desarrolla tangencialmente a la arquitectura desde sus distintas apariciones en obras de protoingeniería renacentistas (por ejemplo, como esquema explicativo en las máquinas de Leonardo da Vinci y en los diseños de fortalezas en el Renacimiento tardío —todas derechamente *inhumanas*—).<sup>9</sup> Si la axonométrica permitía consolidar una visión del total sin perder precisión, la fotografía permitiría no sólo empujar la búsqueda de la ilusión de realidad que había sido dominada por la perspectiva (como los fotomontajes de Mies van der Rohe),<sup>10</sup> sino que también pondría en evidencia el problema central del modernismo heroico de principios del siglo XX (como hicieran Le Corbusier y Paul Otlet en su *Cité Mondiale*), explotando justamente el potencial de la superposición entre registro y proyecto. Y, finalmente (y ocupando otra zona ambigua), está el diagrama, que tuvo quizás la presencia más breve del conjunto de herramientas gráficas —pero no por eso poco significativa para la arquitectura contemporánea—. Parte esquema de relaciones, parte fórmula, el diagrama de finales del siglo XX puede tener su protoversión en las cosmovisiones escolásticas medievales —manuales de bolsillo del mundo—.<sup>11</sup>

Las imágenes que proliferan hoy en día en internet y en las redes sociales se inscriben entonces dentro de la evolución de este canon: los *renderings* de Archdaily son la versión digital del fotomontaje y, previo a este, de la perspectiva; el *collage* digital, una cita a los fotomontajes de papel, errores de sutura incluidos; las axonométricas habitadas, una invención que de hecho desafía la historia de inhumanidad del «género».<sup>12</sup> Más allá de esto, sin embargo, y a pesar de su tendencia a la intercambiabilidad y consumo rápido, estas imágenes también están ofreciendo resistencia al otro modo actual de generar proyectos de arquitectura, el modelo digital total, que desplaza a las vistas parciales, sean técnicas o pictóricas, desde el *proceso* de producción de arquitectura a un mero *resultado*. Es en este escenario donde la imagen de consumo rápido cobra aun más importancia, ya que es posible que sea el último remanente de ese tipo de pensamiento arquitectónico que permite la coexistencia del total con la parte, de lo sensual con lo analítico.



Dessiné par A. CHOISY

Gravé par J. BOISSE

### BASILIQUE DE CONSTANTIN

M. LEBLANC ET FILS A PARIS

**Fig. 1.** Axonométrica a vista de hormiga, en Auguste Choisy: *L'Art de bâtir chez les Romains* (Ducher, 1873), lámina III. Imagen cortesía de la biblioteca del Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, Fol Va 164.

13. De acuerdo con lo que plantea Roland Barthes en *La retórica de la imagen*, la raíz de la palabra «imagen» compartiría orígenes con la palabra *imitari*. Barthes, R. «La retórica de la imagen». En Barthes, R. *Elementos de Semiología*. Montevideo: Imago, 1983, p. 29.

14. Evans, R. «Translations from drawing to building». En Evans, R. *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. London: Architectural Association, 1997, p. 186 (Traducción de la autora).

15. Berger, J. *Ways of seeing*. London: Penguin Modern Classics, 2009, p. 7 (Traducción de la autora).

Más allá de si pertenecen a la representación o proyectación, o más allá de si aducen al ojo o al intelecto, la verdadera pregunta que se les puede plantear a estas imágenes tiene que ver con lo que se compromete en ellas: al incluir trazas de habitabilidad, al dejar de manifiesto cómo se viven esos espacios (y quién, y a través de qué objetos), ¿no están describiendo ese futuro posible a través del presente probable? ¿Son estas imágenes imitaciones del mundo tal cual existe, o dan el espacio para pensar nuevas posibilidades?<sup>13</sup> Entre la descripción y la prescripción, las imágenes de arquitectura permiten, como proponía Robin Evans, escribir una historia (o elaborar un discurso o tomar una posición) sobre

[...] la brecha entre el dibujo y el edificio [donde] el dibujo no sería ni una obra de arte ni un camión para empujar ideas de un sitio a otro, sino un lugar para subterfugios y evasiones, que de una u otra manera logran evadir el peso enorme de la convención, que ha sido siempre la mayor seguridad de la arquitectura y, al mismo tiempo, su mayor responsabilidad.<sup>14</sup>

Porque la imagen de arquitectura puede (y quizás debe) ir más allá de sus dualidades, ya que también se mueve en otra esfera: aquella de la visión en su sentido más amplio, es «la visión la que establece nuestro lugar en el mundo que nos rodea; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras no pueden deshacer el hecho de que estamos rodeados por el mundo. La relación entre lo que vemos y lo que sabemos no está nunca establecida».<sup>15</sup> Es esta inestabilidad la que permite (y nos obliga) a explorar las posibilidades de la imagen no sólo como representación o lugar del proyecto, sino como argumento gráfico en sí, como discurso, ensayo, propuesta, potencia dentro de un campo mayor, más allá de la arquitectura.